

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

78 | 2016

Varia

Epstein antifasciste : *les Bâtisseurs*

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5120>

DOI : 10.4000/1895.5120

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2016

Pagination : 130-139

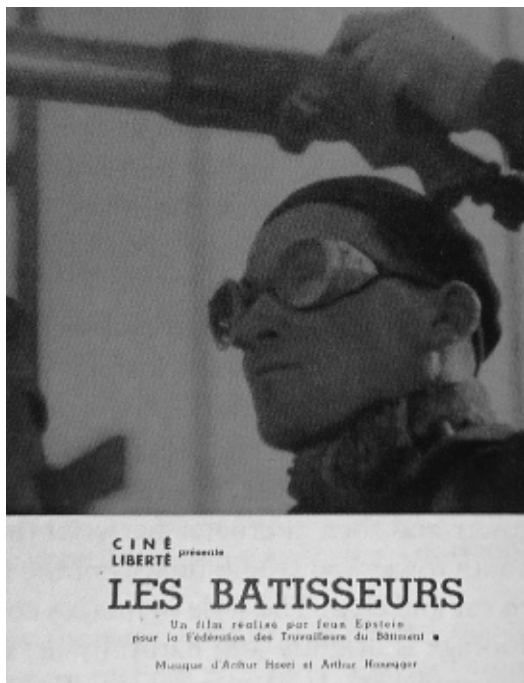
ISBN : 978-2-37029-078-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Epstein antifasciste : *les Bâtisseurs* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 78 | 2016, mis en ligne le 01 mars 2019, consulté le 03 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5120> ; DOI : 10.4000/1895.5120

© AFRHC



Affiche des *Bâtisseurs* (Jean Epstein, 1937).



Capture d'écran des *Bâtisseurs* (Jean Epstein, 1937).

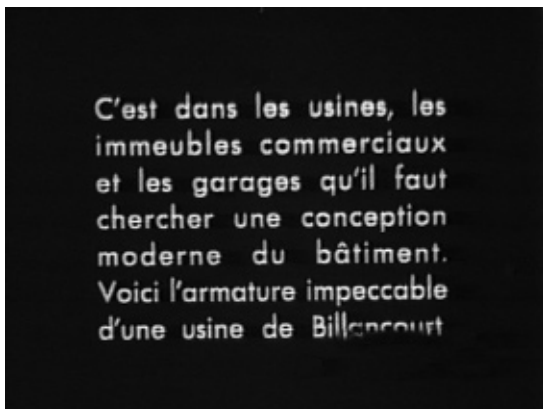
Epstein antifasciste : *les Bâtisseurs*

Présentation de François Albera

Dans un ouvrage récent, Margaret C. Flinn explore sous un angle tout à fait passionnant du cinéma français des années 1929-1939, celui de « l'architecture sociale », l'image que donnent les films dits du « réalisme poétique » de la ville, de l'espace urbain qu'il s'agisse de décors – comme chez Clair (*Sous les toits de Paris, A nous la liberté!*) – ou de décors « réels » – comme dans certains Renoir (*Boudu sauvé des eaux*)¹. En étudiant la décennie précédente (1919-1929) à travers, précisément, la question du décor, puisqu'il advient alors et prend une place particulière dans les films grâce à des architectes-décorateurs comme Lochakoff, Meerson, Bilinsky, Mallet-Stevens et des décorateurs ou *designers* comme Sonia Delaunay notamment, on verrait comment on passe du modernisme pour *happy fews*, une architecture de luxe, à la question sociale. Le film de Feyder, *les Nouveaux Messieurs*, incarne en quelque sorte cette transition entre l'appartement Arts Déco de Gaby Morlay, le siège du syndicat ouvrier et les quartiers d'habitations bon marché qu'on inaugure à la fin du film². Mais à côté des fictions, une série de films documentaires furent consacrés aux questions de la construction et de l'urbanisme dans la période considérée, en particulier ceux de Pierre Chenal (*Architectures d'aujourd'hui; Bâtir*), de Jean Benoit-Lévy (*Construire*) – que Flinn ne mentionne pas – et de Jean Epstein (*les Bâtisseurs*). Ces trois films ont ceci de particulier qu'ils sont étroitement associés à des doctrines urbanistiques et de construction appartenant au mouvement moderne en architecture et font intervenir des architectes (Auguste Perret, Le Corbusier) ou documentent leurs travaux (Baudoin et Lods, André Lurçat). Dans cette période, qui voit l'avènement du Front populaire, les partis de gauche entendent lutter contre l'insalubrité, les conditions de vie des prolétaires (dont *la Zone* de Georges Lacombe donne un aperçu dramatique pour ce qui concerne le sous-prolétariat, et déjà, incidemment, Cavalcanti dans *Rien que les heures*, Kirsanoff dans *Ménilmontant*) et ils adoptent ces nouvelles doctrines urbanistiques, s'efforçant de faire réaliser des bâtiments ou restructurer des quartiers dans les municipalités qu'ils dirigent dans cette perspective. L'exemple du groupe scolaire Karl Marx de Villejuif dû à Lurçat est particulièrement démonstratif. Le maire de la ville est Paul Vaillant-Couturier, dirigeant du parti communiste. On voit apparaître cet ensemble dans *le Temps des cerises* de Le Chanois et dans *les Bâtisseurs* d'Epstein. Mais on peut citer aussi les gratte-ciel de Drancy, dont Benoit-Lévy a filmé la mise en œuvre en insistant sur les innovations technologiques du pré-fabrique expérimentées

1. Margaret C. Flinn, *The Social Architecture of French Cinema, 1929-1939*, Liverpool, Liverpool University Press, 2014.

2. Voir F. Albera, *Albatros, des Russes à Paris, 1919-1929*, Milan, Mazzotta, 1995 (également sur le cas de *Gribiche* du même Feyder. Voir également Marc-E. Melon, « Gribiche ou la leçon de choses » dans *1895* hors-série « Feyder », 1998).



Bâtir (Pierre Chenal, 1930).

sur ce chantier, et qui apparaissent dans la profondeur de champ de *la Vie est à nous* quand les écoliers rentrent chez eux. L'instituteur a déjà souligné leur pauvreté alors qu'il venait de présenter un tableau des richesses de la France, eux rentrent maintenant dans un quartier en transformation qui leur est destiné (mais qu'ils n'occuperont jamais³).

C'est donc dans ce contexte qu'Epstein – adhérent de la SFIO et de la CGT des réalisateurs et membre de Ciné-Liberté depuis 1936 – réalise, en 1937, *les Bâtisseurs* pour la Fédération nationale CGT des travailleurs du bâtiment auquel collaborent Jeander au commentaire, Arthur Hoérée pour la musique, Robert Desnos pour les paroles de l'Hymne du travail d'Arthur Honneger et où intervient en personne Perret, Le Corbusier et Léon Jouhaux, secrétaire général du syndicat. Le film, d'une durée de 49 minutes est sorti en 1938 et fut considéré comme perdu jusqu'à la découverte dans une

3. Le chantier n'est jamais mené à terme pour des raisons économiques, les gratte-ciel servent de logements pour des gendarmes puis sont laissés à la dégradation, et la partie basse de l'ensemble, en forme de « U », sera utilisée comme camp de rétention pour les Juifs rafles à Paris puis dans toute la France avant d'être envoyés dans les camps d'extermination.



Construire (Jean Benoit-Lévy, 1934).

Construction des gratte-ciel de 15 étages de Drancy en 1931 (architectes : Eugène Baudoin et Marcel Lods).



Le groupe scolaire Karl Marx à Villejuif dans *les Bâtisseurs*.



Les gratte-ciel de Drancy dans *la Vie est à nous* (Jean Renoir, 1936).



Générique des *Bâtisseurs*.

cave d'Uni-ci-té (successeur de Ciné-Liberté) en 1979 après que le Conseil régional de l'Ordre des architectes voulant rendre hommage à Perret demanda à pouvoir projeter 4 minutes du film. Une copie d'exploitation fut alors remise aux Archives françaises du film de Bois d'Arcy et contretypée.

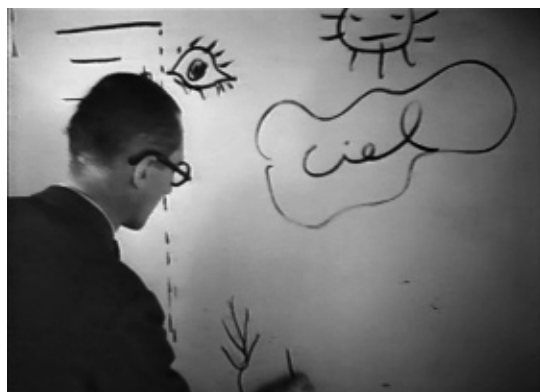
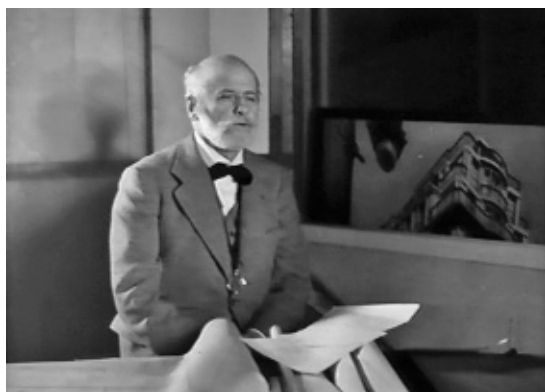
Film militant (comme la fin l'atteste qui se positionne politiquement dans le contexte d'affrontement entre le fascisme et l'antifascisme), film socialement engagé. Auparavant Epstein a réalisé *Vive la vie* sur les auberges de jeunesse (1937) et il semble qu'il ait participé à *la Relève* (1938) avec Germaine Dulac, commandé par la

CGT, film appelant à un gouvernement de gauche et à la solidarité avec les Républicains espagnols.

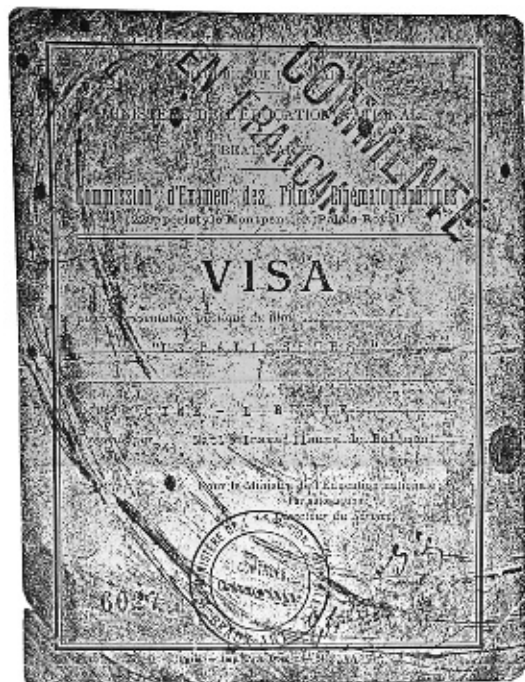
Après la guerre Epstein, toujours membre de la SFIO (il agit notamment au sein d'un organisme de distribution, Le Cinéma Populaire, dont le président d'honneur est Léon Blum), est disposé à réaliser un film dans le cadre de la promotion du Plan Marshall (lettre à Benoit-Lévy du 16 septembre [1950]) et son dernier travail de cinéma, en 1953, va à *l'Effort de productivité dans la fonderie*, réalisé par Edmond Floury et qui vise à faire adopter des procédures de division du travail et de rationalisation des gestes des ouvriers dans la métallurgie.

On a retenu ici les dernières images de ce film – qui n'ont pas été commentées par Flinn⁴ – car Epstein y développe un petit morceau de cinéma militant à la faveur de vues sur l'Exposition internationale de 1937.

4. Mais on renvoie au chapitre qu'elle consacre au film qui le décrit en détail.



À gauche Auguste Perret ; à droite Le Corbusier dans *les Bâisseurs*.



Visa d'exploitation du film d'Epstein *les Bâisseurs*.

Cette séquence est amenée par un discours de Léon Jouhaux, secrétaire général de la CGT (réunifiée) sur la nécessité d'engager de grands travaux pour résorber le chômage et édifier une société prospère et pacifique. L'une des informations véhiculées par les vues (outre un fronton de la SDN exaltant la paix entre les peuples et le bâtiment de la Fédération CGT du Bâtiment) relève le face à face de deux pavillons, sur l'esplanade du Trocadéro, ceux de l'URSS et de l'Allemagne.



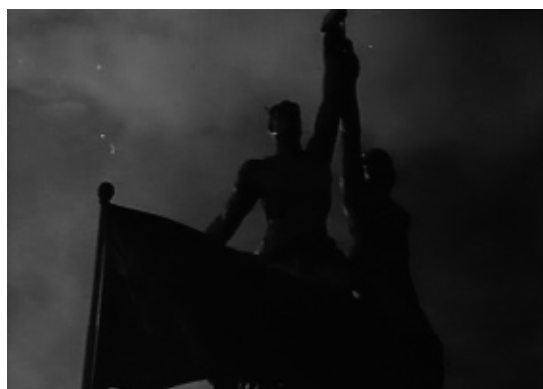
Léon Jouhaux dans *les Bâisseurs*.

Au-delà du factuel, cette présentation (que l'on trouve à satiété dans la presse illustrée de l'époque – *l'Illustration* notamment – : ils sont les pavillons les plus monumentaux, ils dominent les autres et on a d'emblée parlé de leur rivalité⁵), fût-elle « égalitaire » (aucun privilège de taille et de durée accordé à l'un ou l'autre des deux pavillons), est aussi un fait de discours : elle indique, par le seul montage, la confrontation, le face à face de deux systèmes sociaux et politiques antagonistes qui partagent les opinions (il y a le bolchévisme et le fascisme, il y a l'anti-bolchévisme et l'anti-fascisme). La lutte se déroule entre les figures emblématiques de l'URSS (l'ouvrier au marteau et la kolkhoziennne à la faucille, sculpture en aluminium de Moukhina assez connue puisqu'elle est devenue une « icône » et a été choisie par Mosfilm comme emblème de ses génériques⁶) et l'aigle impérial allemand de bronze, emblème du III^e Reich. Comment ? En organisant par le montage et les angles de vue l'entrechoquement de ces deux motifs selon un système différencié d'angle et de proximité de l'un à l'autre. Le pavillon soviétique est montré dans la première occurrence dans un plan éloigné qu'il partage avec la Tour Eiffel (symbole de la France), tandis que l'allemand, vu à même distance, de côté, surmonté par son aigle de profil occupe seul le plan suivant ; puis on retrouve le soviétique avec un cadrage plus serré où cette fois il est seul, puis l'entrée monumentale de l'allemand avec la croix gammée qui flotte sur un immense drapeau et des groupes sculpturaux en bronze statiques ; à nouveau le pavillon soviétique encore plus proche, centré sur le groupe dynamique qui le surmonte, filmé en contre-plongée comme la proue d'un navire, puis l'aigle isolé comme détournant le regard ; enfin le couple soviétique nous faisant face, dont un drapeau rouge (en tout cas sombre), déployé, masque le bas du corps, les faisant flotter sur les plis de l'oriflamme. C'est la dernière image qui lentement s'assombrit et devient noire. Le



5. Le pavillon soviétique dû à Boris Iofan s'élevait à 33 mètres de hauteur, surmonté du groupe sculptural de Moukhina, *la Kolkhoziennne et le prolétaire*. Albert Speer eut comme dessein de faire s'élever le pavillon allemand dont il était l'architecte à quelques mètres de hauteur supplémentaires (Voir A. Dufils, F. Gentili, M. Vacher, « Les sculptures du pavillon soviétique de l'Exposition internationale de 1937 », *Aden, Paul Nizan et les années 1930*, n° 10, 2011).

6. A la suite de l'historien de l'art allemand Burkhard Fehr, on a coutume de rattacher ce couple sculptural à celui des Tyrannoctones (476 avant notre ère). On a discuté cette « évidence », à l'occasion de l'analyse qu'en donne Carlo Ginzburg, dans *1895 revue d'histoire du cinéma* n° 73, 2015, p. 210.





segment s'organise donc selon une série d'oppositions binaires : a) isolement du pavillon allemand *vs* partage de l'espace du soviétique avec la France, emblème symbolique de l'aigle *vs* personnages concrets ; b) animalité [l'aigle] *vs* humanité [l'ouvrier et la paysanne : l'antériorité du film centré sur la classe ouvrière rattache forcément cette sculpture à l'isotopie dominante du film] ; c) immobilité *vs* mouvement [les deux figures soviétiques sont représentées en plein élan, elles vont de l'avant, l'aigle domine, à l'arrêt ; le pavillon soviétique est le socle de la sculpture, l'allemand est surmonté d'un symbole dominateur, impérial] ; d) profil unique *vs* plusieurs profils [la femme et l'homme successivement et ensemble] ; e) distance *vs* proximité, statisme *vs* dynamisme, bronze *vs* aluminium, lourdeur *vs* légèreté, sombre *vs* clair, forteresse immobile *vs* vent et figure de proue.

Le segment met ainsi en jeu un assaut prolétarien contre le fascisme qui menace, c'est un petit morceau de discours anti-fasciste⁷.

7. « A la manière d'Harmodios et d'Aristogiton, les deux héros soviétiques étaient en effet représentés en mouvement, prêts à terrasser leur adversaire... », c'est-à-dire le pavillon nazi qui leur faisait face, écrit Ginzburg (*Peur, irrévérence, terreur. Quatre essais d'icônologie politique*, 2013).



Affiche soviétique de 1937 : « Salut aux combattants contre le fascisme ».
En bas de l'affiche : « La constitution de l'URSS est une aide morale et un réel soutien pour tous ceux qui aujourd'hui mènent le combat contre la barbarie fasciste »